



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Pasja chorałowa w odnowionej liturgii. Propozycje śpiewów na podstawie najstarszych polskich rękopisów pasyjnych

Author: Antoni Reginek

Citation style: Reginek Antoni. (1981). Pasja chorałowa w odnowionej liturgii. Propozycje śpiewów na podstawie najstarszych polskich rękopisów pasyjnych. "Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne" z. 14 (1981), s. 261-298



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KS. ANTONI REGINEK

PASJA CHORAŁOWA W ODNOWIONEJ LITURGII. PROPOZYCJE ŚPIEWÓW NA PODSTAWIE NAJSTARSZYCH POLSKICH RĘKOPISÓW PASYJNYCH¹

Sobór Watykański II w Konstytucji o Liturgii św. przypominał niezwykle rangę śpiewu gregoriańskiego w czynnościach liturgicznych Kościoła. Chorał gregoriański odzwierciedla dostojeństwo eucharystycznego *Sacrificium*, w liturgii słowa podkreśla święty charakter tekstów biblijnych². Na te elementy odnowionej liturgii zwrócił uwagę papież Jan Paweł II w swoim *Liście do Wszystkich Biskupów Kościoła o Tajemnicy i Kulcie Eucharystii* z Wielkiego Czwartku 1980 r., mówiąc jednocześnie o „nowej odpowiedzialności za słowo Boże” wymagającej umiejętności, prostoty i dostojeństwa w czytaniu i liturgicznym śpiewie³. Wprawdzie reforma liturgiczna, zwłaszcza wprowadzenie języków narodowych do liturgii spowodowały odsunięcie na dalszy plan chorału gregoriańskiego, organicznie związanego z językiem łacińskim, to jednak istnieje wyraźna potrzeba sięgania po kompozycje chorałowe, będące prawdziwym skarbcem muzyki kościelnej. W jego zakres wchodzi również, często zapomniany już dziś, śpiew pasji chorałowej. W myśl odnowionej liturgii czytanie Męki Pańskiej odbywa się dwukrotnie: w Niedzielę Palmową według Ewangelii zgodnej z cyklem czytań mszalnych oraz w Wielki Piątek według Ewangelii św. Jana. Niektóre wspólnoty parafialne wykonują pasję w opracowaniu chorałowym z fragmentami chóralnymi, np. według opracowania Karola Hoppego, ale najczęściej bywa tak, że pasja jest czytana przez samego celebransa lub diakona, względnie wykonuje się ją z podziałem na role.

Księgi liturgiczne dawnych wieków świadczą, jak bardzo powszechnie praktykowany był na ziemiach polskich śpiew pasji chorałowej. Artykuł niniejszy stanowi propozycję rozpowszechnienia najstarszych znanych w Polsce śpiewów pasji chorałowej z przystosowaniem ich do tekstów biblijnych w tłumaczeniu polskim, używanych w odnowionej liturgii Wielkiego Tygodnia. Ponieważ w zasadzie brak jest polskich opracowań dotyczących pasji chorałowej w ogólności⁴, dlatego w formie wprowadzenia podaję również, na podstawie aktualnych badań muzykologów obcych, ogólną charakterystykę pasji chorałowej, jej genezę i praktykę wykonawczą, a także charakterystykę śpiewów pasyjnych w Polsce na podstawie badań rękopisów liturgicznych z XV i XVI wieku, pochodzących ze zbiorów rękopisów w Krakowie i Wrocławiu.

¹ Artykuł jest częściowo oparty na pracy, *Pasje chorałowe w polskich rękopisach XV i XVI wieku*, pisanie pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Karola Mrowca w Instytucie Muzykologii Kościelnej KUL.

² Konstytucja o Liturgii świętej nr 114, 116, 121, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, Poznań 1968, 66 n.

³ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do wszystkich Biskupów Kościoła o Tajemnicy i Kulcie Eucharystii na Wielki Czwartek 1980 r.*, nr 10.

⁴ Jest jedynie praca W. P o Ź n i a k a, *Pasja chorałowa w Polsce*, NP 3 (1947) 37-91.

1. RYS HISTORYCZNY ROZWOJU PASJI CHORAŁOWEJ

1. Geneza pasji i jej rozpowszechnienie się w krajach europejskich

Terminem „Pasja” określa się opis męki Pańskiej według relacji Ewangelistów. Chodzi tu konkretnie o wydarzenia Nowego Testamentu od wjazdu Jezusa Chrystusa do Jerozolimy (wyłącznie), aż do Jego pogrzebu. Jest to zarazem najdłuższy fragment tekstowy liturgii rzymskiej, różniący się swym charakterem od ewangelii.

Najstarsze znane nam świadectwa o liturgicznym czytaniu Pasji pochodzą z IV w., jest to opis liturgii w Jerozolimie w relacji Aetherii (wzgl. Egerii), a także wypowiedzi św. Augustyna (350-430) np. w *Sermo* 218: „Uroczyscie czyta się i celebryje Mękę Tego, Którego Krwią zostały zgładzone nasze grzechy”⁵. W początkowym okresie czytanie pasji należało wyłącznie do diakona, który wykonywał ją w formie recytowanej, w tzw. zwyczajnym tonie lekcyjnym⁶. Potwierdzają to przykłady z rzymskiego *Ordo XXXI* z drugiej połowy IX w., *Ordo XV* z końca XIV w., a także przykłady praktyki wykonawczej w katedrach w Sienie i w Rouen w XIII w.⁷ To pierwotne wykonanie było pozbawione afektacji, a uwzględniało jedynie wskazówki w tekście dotyczące wysokości dźwięku i tempa, zgodnie z pouczeniem Ojców Kościoła. Różniło się ono przy tym od czytania perykop ewangelicznych, o czym wspomina już św. Augustyn, mówiąc, że pasję należy *solemniter legere*⁸. Następnym etapem w wykonywaniu pasji stanowi podział dialogu pasyjnego na więcej osób. Najczęściej słowa ewangelisty śpiewał diakon, Chrystusa celebrans, a pozostałe osoby reprezentował subdiakon. Czas zapoczątkowania tego sposobu wykonywania pasji jest problemem dyskusyjnym. Niektórzy muzykolodzy, np. Coosemans twierdzą, że już około 1000 r. śpiewało pasję trzech diakonów, chociaż Rzym zachowywał jeszcze dawną tradycję jednego wykonawcy⁹. Większość muzykologów, np. Wagner, Johnner, Stäblein i inni, przyjmują, że ten sposób śpiewu pojawił się dopiero w XIII-XIV w.¹⁰ W rękopisie dominikańskim *Gros Livre* z r. 1254 z kościoła Santa Sabina w Rzymie występują oznaczenia: *vox media* dla Ewangelisty, *inferior vox* dla Chrystusa oraz *vox superior* dla Turby i osób

⁵K. Fischer, *Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, w: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, red. W. Arlt, Bern u. München 1973, 576. Por. E. E. r. i. a, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, w: PSP VI/1970, 217.

⁶K. Bárdos, *Volksmusikartige Varierungstechnik in den ungarischen Passionen (15. bis 18. Jahrhundert)*, Budapest 1975, 63; D. Johnner, *Wort und Ton in Choral*, Leipzig 1953, 261.

⁷K. Fischer, dz. cyt., 578.

⁸D. Johnner, dz. cyt., 261; P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, Leipzig 1921, 243.

⁹K. Bárdos, dz. cyt., 64.

¹⁰P. Wagner, dz. cyt., 245; D. Johnner, dz. cyt., 261; B. Stäblein, *Die einstimmige lateinische Passion*. Haslo: *Passion* w: *Musik in der Geschichte und Gegenwart* 10/1962, 887 n; H. J. Moser, *Musik Lexikon*, II, Hamburg 1955, 933; H. Seeger, *Musiklexikon* II, Leipzig 1966, 272; E. A. Schuler, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel-Basel 1951, 35; N. Dufourcq, *Larousse de la Musique* Paris 1957, 168; *Riemann Musik Lexikon*. Sachteil B. Schott's Söhne, Mainz 1967, 711 (mówi wyraźnie o wieku XIV); O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, 60; A. Weissenbach, *Sacra Musica, Lexikon der katholischen Kirchenmusik*, Klosterneuburg bei Wien 1937, 307 (mówi o wieku XIII).

towarzyszących¹¹. *Ordo Romanus XV* pochodzące ze schyłku XIV w. mówi o wykonywaniu pasji wciąż przez tylko jednego diakona, wskazywałoby to, że przy Kurii papieskiej podział na role w wykonywaniu pasji został wprowadzony dopiero później, prawdopodobnie w XV w.¹². Kornel Bárdos w swej pracy na temat węgierskich pasji protestanckich wspomina, że u węgierskich ewangelików reformowanych i unitarian jeszcze dziś cała pasja śpiewana jest przez jednego wykonawcę, chociaż w trzech typach melodycznych i w trzech różnych rejestrach głosowych¹³. W wykonywaniu pasji przez trzech śpiewaków nie chodziło tyle o bardziej dramatyczne wykonywanie pasji, co raczej o pewną zasadę liturgiczno-pouczającą, a także, po prostu, o odciążenie samotnego wykonawcy¹⁴. W *Graduale Sarisburiense* z XIII/XIV w. z Biblioteki Palatina w Parmie, czytanie pasji podzielone jest na pięć ról: *prima vox* — kapłan (słowa *Dominus vobiscum*), *secunda vox* — Ewangelista, *tertia vox* — Chrystus, *quarta vox* — fragment Eli i inne słowa Chrystusa na krzyżu¹⁵. Charakterystycznym dla tego rękopisu jest również podział Turby na przyjaciół i wrogów Chrystusa, co stanowiło również częsty motyw w obrazach pasyjnych pochodzących z tego okresu. W rękopisie wrocławskim z 1348 r. partie Turby zostały oznaczone terminem *Chorus*¹⁶. Jest to określenie bardzo wymowne, gdyż odcinki Turby odegrały ważną rolę w dalszym rozwoju pasji, zwłaszcza pasji wielogłosowej, gdzie nie były już wykonywane przez jednego duchownego, lecz przez zespół chórowy¹⁷. W niektórych kościołach pasję wykonywano *recto tono*, bez szczególnej dekoracyjności melodycznej, lub też w tonie lekcyjnym, a słowa Chrystusa w tonie ewangelii. Np. w katedrze w Rouen tak wykonywano pasję według *Graduału katedralnego* z XIII w.: *Diaconus legat Passionem ad modum lectionis, excepta voce Domini quae more evangelii dicatur*¹⁸. Gdzie indziej wykonywano całą pasję w tonie ewangelii, ale według liturgisty XIII w. Durandusa Mende, słowa Chrystusa *dulcius modulantur* (lagodniej), a słowa Żydów *clamose et cum aspera voce* (w sposób wzburzony)¹⁹.

2. Oznaczenia literowe i zapis melodii pasyjnych

Z biegiem czasu opowiadania pasyjne zaczęto ujmować w bardziej bogatą szatę muzyczną, ton pasyjny stał się bardziej ozdobny od zwyczajnego tonu lekcyjnego, a w księgach liturgicznych zawierających teksty pasyjne zaczęły się pojawiać różne oznaczenia literowe dotyczące interpretacji tekstów pasyjnych. W rękopisach IX i X w., prawdopodobnie od czasu Notgera (†912), pojawiają się oznaczenia literowe, tzw. *Litterae significativae*, odnośnie do trzech zasadniczych ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby obejmującej wypowiedzi tłumy oraz osób pojedynczych, jak np. Piotra, Judasza, Kajfasza. Do XIII w., a w niektórych przypadkach jeszcze dłużej, litery te nie wskazywały na podział ról, lecz raczej na orientacyjny rejestr głosowy (bez podania dokładnej wysokości dźwięku) oraz na sposób wykonania. Znaczenie tych liter i znaków nie jest całkiem jasne w szczegółowych przypadkach, w każdym bądź razie nie

¹¹K. Fischer, dz. cyt., 587.

¹²Tamże.

¹³K. Bárdos, dz. cyt., 64.

¹⁴K. Fischer, dz. cyt., 582.

¹⁵Tamże, 587.

¹⁶Tamże, 588.

¹⁷K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII w.*, Kraków 1968, 10.

¹⁸P. Wagner, dz. cyt., 244.

¹⁹Tamże.

można tych oznaczeń literowych ograniczyć jedynie do podziału ról²⁰. Do najczęściej używanych oznaczeń literowych należą: Litera c przed słowami Ewangelisty — *celeriter* (szybko, płynnie); litera t przed słowami Chrystusa — *tenere, trahere, tarde* (wolnie), ciągnąc, w tempie rozwlekłym); litera s przed słowami Turby — *sursum* wzgl. *susum* (zwawiej, wyżej, w wyższym rejestrze)²¹.

Od XIV w. litery c, s przybierają wyraźne znaczenie odrębnych ról: c — *cro-nista* lub *cantor*, s — *synagoga*, natomiast w miejsce litery t dla oznaczenia słów Chrystusa pojawia się znak krzyża (†). Te powyższe oznaczenia stały się powszechne dzięki użyciu ich w ważnym źródle XIV w. *Missalia secundum consuetudinem Curiae Romanae*²².

Zapis melodii pasyjnej najwcześniej pojawia się w przypadku słów Chrystusa *Eli, Eli lama sabachtani*, która to melodia w okresie XIII/XIV w. jest już często zapisana na liniach. Nad pozostałym tekstem, poza oznaczeniami literowymi, tylko miejscami pojawiają się neumy. Pasje z pełnym zapisem melodii były szeroko rozpowszechnione dopiero w XV w., chociaż znamy już również takie pasje z XII-XIV w.²³

W związku z podziałem na role pojawiają się również oznaczenia literowe poszczególnych rejestrów głosowych: b — *bassa voce* — Chrystus, m — *media voce* — Ewangelista, a — *alta voce* — Turba²⁴. Z opisu znanych dotąd źródeł pasji chorałowej wynika, że stałe rejestry głosowe pojawiają się po raz pierwszy w rękopisach francuskich z XII w. — w Ewangeliarzu z Corbie oraz w Ewangeliarzach z opactwa benedyktyńskiego Saint — Thierry k. Reims²⁵.

Sposób śpiewania pasji na różnych rejestrach głosowych i z różnym zabarwieniem zbliżał się coraz bardziej do dramatyzacji pasji w stylu tzw. *Singspielu*²⁶. Nie należy jednak w liturgicznym wykonywaniu pasji chorałowej i późniejszych misteriiw pasyjnych (*Passionspiel*) dopatrywać się wzajemnej zależności, a raczej traktować je jako zjawiska paralelne²⁷.

Typ pasji chorałowej kontynuowany jest niezmiennie do XV w., kiedy to zgodnie z rozwojem muzyki podejmowano próby komponowania pasji w polifonicznym stylu motetowym z *cantus firmus* (pochodzącym z chorału) umieszczonym w tenorze. Równolegle ustala się „rzymski ton pasyjny” pasji chorałowej, najbardziej rozpowszechniony w Europie. Ton ten, charakteryzujący się rejestrem dźwiękowym poszczególnych ról: f — c¹ — f¹, został ustalony przez Guidettiego w *Cantus ecclesiastici passionis* z r. 1586, wykonywany najpierw przez chór papieski w XVI w., został rozpowszechniony w wielu kościołach europejskich. Występuje również w większości źródeł zawierających melodie pasyjne. Czasowo był również w użyciu ton pasyjny według Editio Medicea. Jednakże wydanie to, będące owocem pseudoreformy medycejskiej przeprowadzonej w latach 1613-1614, nie obowiązywało w całym Kościele, a raczej miało zasięg lokalny²⁸. Na przełomie XIX i XX w. nastąpił powrót do

²⁰K. Fischer, dz. cyt., 580.

²¹O. Ursprung, dz. cyt., 60; K. Bárdos, dz. cyt., 64; W. Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington 1973, 207; P. Wagner, dz. cyt., 245 n.

²²B. Stäblein, dz. cyt. szp. 888; P. Wagner, dz. cyt. s. 245 n.

²³K. Bárdos, dz. cyt., 64.

²⁴*Mała Encyklopedia Muzyki*, red. S. Śledziński, hasło: *Pasja*, Warszawa 1968, 780.

²⁵K. Fischer, dz. cyt., 581.

²⁶G. Mizgalski, *Podręczna Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Poznań 1959, hasło: *Pasja*, 361; K. G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, I, Kassel-Basel 1972, 307.

²⁷K. Fischer, dz. cyt., 589.

²⁸W. Pożniak, dz. cyt., 86.

chorału tradycyjnego, a dawny rzymski ton pasyjny został zatwierdzony wydaniem watykańskim z r. 1917 i jest w zasadzie obowiązującym do dzisiaj śpiewem pasji chorałowej Kościoła katolickiego.

2. CHARAKTERYSTYKA MELODII PASYJNYCH

1. Charakterystyka tonu pasyjnego

Ton pasyjny należy do gatunku liturgicznego recytatywu. Styl ten mający pewien związek z psalmodią charakteryzują cztery zasadnicze cechy:

- a) Recytacja na jednym, powtarzającym się pod względem wysokości dźwięku zwanym tubą, tenorem, dominantą czy *tonus currens*. Był to początkowo dźwięk h lub a, później o charakterze subtonalnym czy subsemitonalnym (f, b, c).
- b) Dla lepszego zrozumienia tekstu występują zmiany melodyczne związane ze znakami interpuncji, zwłaszcza kadencje przed syntaktycznymi wcięciami.
- c) Użycie formuł melodycznych (typowych) związanych z akcentem. Tak jak w przypadku psalmodii, również i tu może występować więcej zdań z tymi samymi formułami melodycznymi, w oparciu o rozczłonkowanie charakterystyczne dla psalmodii.
- d) Wprowadzenie do tonu recytacyjnego (tuby) przez wstępujący pochód dźwiękowy (*initium*)²⁹.

2. Zwroty melodyczne w ramach trzech odrębnych ról

Obok stałych tonów recytacyjnych, z których najbardziej rozpowszechnionym jest ton ustalony przez Guidettiego, istnieją również w pasji chorałowej pewne stałe zwroty melodyczne związane ściśle z treścią, a zwłaszcza z interpunkcją tekstu. Szczególnie rozbudowane są melodyczne kadencje, w związku ze zmianą melodyczną tenoru (tuby) przy przejściu na inny rejestr. Na powstanie tych zwrotów melodycznych ma również pewien wpływ stosowanie motywu przewodniej w chorale gregoriańskim. Można więc przy śpiewie pasji słusznie mówić o motywie Chrystusa czy motywie Turby³⁰. W ramach trzech odrębnych ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby daje się przeprowadzić dalszy podział zwrotów melodycznych:

I. Ewangelista

1. *Intonatio* lub *Exordium* — początek melodyczny każdej pasji³¹.
2. *Initium* — pierwsze nuty każdej frazy (z wyjątkiem *Exordium*).
3. Tenor, tuba, *tonus currens* lub dominantą — ton recytacyjny.
4. *Flexa* — zawieszenie głosu odpowiadające przecinkowi.
5. *Metrum* — zawieszenie głosu odpowiadające średnikowi lub dwukropkowi.
6. *Punctum* — zawieszenie głosu odpowiadające kropce.
7. *Conclusio* przed słowami Chrystusa — zakończenie słów Ewangelisty a zarazem przejście melodyczne do słów Chrystusa.

²⁹E. Schuler, dz. cyt., 34; D. Johner, dz. cyt., 229.

³⁰D. Johner, dz. cyt., 69.

³¹Włączenie tytułu tzw. *Exordium (Passio Domini)* do śpiewu pasyjnego nastąpiło prawdopodobnie w pol. VIII w. Wyjątek stanowiła pasja św. Jana, którą wykonywano bez *Exordium* aż do XVI w. Por. K. Fischer, dz. cyt., 579.

8. *Conclusio* przed słowami Turby — zakończenie słów Ewangelisty a zarazem przejście melodyczne do słów Turby.

9. *Terminatio* — zakończenie całej pasji i ewentualne przejście do ewangelii popasyjnej.

II. Chrystus

1. *Initium*

2. *Tonus currens*

3. *Flexa*

4. *Metrum*

5. *Punctum*

6. *Interrogatio* — zwrot melodyczny związany z pytajnikiem.

7. *Conclusio* — zakończenie partii Chrystusa a zarazem przejście melodyczne do słów Ewangelisty.

8. Melodia przy słowach *Eli* występująca tylko w dwóch pierwszych pasjach (św. Mateusza i Św. Marka).

III. Turba

1. *Initium*

2. *Tonus currens*

3. *Flexa*

4. *Metrum*

5. *Punctum*

6. *Interrogatio*

IV. Ewangelie popasyjne

1. *Initium*

2. *Tonus currens*

3. *Flexa*

4. *Metrum*

5. *Punctum*

6. *Terminatio*

Powyższe zwroty melodyczne występują głównie w związku z interpunkcją tekstu i można wówczas mówić ze słusnością o formułach melodycznych typowych, które kształtują przebieg melodyczny danej pasji. Jednakże w związku z krótszym lub dłuższym tekstem, a także z uwagi na akcent słowny, formuły typowe przybierają postać różnych wariantów, których bogactwo i różnorodność podnosi wartość artystyczną danej pasji chorałowej³².

3. Charakterystyka tonu ewangelii popasyjnych

Odrębny przebieg wykazują ewangelie wykonywane na zakończenie poszczególnych pasji. Istnieją trzy typy melodycznego ujęcia ewangelii popasyjnych:

1. Ton melodyczny o charakterze ozdobnym, zbliżony do tonu pasyjnego z charakterystycznymi formułami melodycznymi.

2. Forma zdecydowanie recytacyjna lecz potraktowana w sposób odmienny od innych typów recytacji.

3. Ewangelie nie zaopatrzone w nuty, wykonywane w zwyczajnym tonie ewangelijnym³³.

³²D. Johner, dz. cyt., 230 n.

³³W. Poźniak, dz. cyt., 42.

Ewangelie należące do dwóch pierwszych grup, niezależnie od odrębnych melodii wypisanych nutami, mogą być również śpiewane w zwyczajnym tonie ewangelijnym. Na końcu każdej pasji jest wówczas zaznaczone: *Quod sequitur, legitur (cantatur) in tono Evangelii vel si placet in tono infrascripto*. Chociaż ton ewangelii popasyjnych nie ma wtedy odniesienia tonacyjnego do pasji, nie wywołuje to jednak żadnych trudności w odbiorze, gdyż w liturgii następuje uprzednio mała przerwa, w pewnym sensie przygotowująca słuchacza³⁴. W ewangelii popasyjnych należących do grupy trzeciej występuje po pasjach zamiast nut jedynie słowna uwaga: *Cantatur in tono Evangelii*³⁵.

4. Zagadnienie tonacji

Każda z trzech ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby ma inny charakter i jest wykonywana w innym rejestrze głosowym. Jak już wspomniano, w najbardziej rozpowszechnionym w Europie tonie pasyjnym, recytacyjna tuba czy *tonus currens*³⁶ Ewangelisty utrzymuje się na dźwięku c¹, Chrystusa f, pozostałych osób f¹. Przyjęcie trzech wysokości dla tonu recytacyjnego jest bardzo trafne. Ewangelista opowiada na dźwięku środkowym, emocjonalnie neutralnym, dostojność słów Chrystusa jest podkreślone przez utrzymanie ich w rejestrze niższym, natomiast słowa Turby nacechowane nieraz podnieceniem czy mające charakter okrzyku, utrzymane są w rejestrze najwyższym.

Rozpatrując ze stanowiska tonacji kościelnych powyższy układ rejestrów dźwiękowych, widzimy, że pasje utrzymane są zasadniczo w modus V, czyli w tritus authenticus, przy czym słowa Chrystusa w modus VI — tritus plagalis. Z teoretyków muzyki pierwszy stwierdził to Glarean w swoim dziele *Dodekachordon* (1547), wprowadzając zarazem na przejście między tymi modi nowe określenie *commisura*³⁷. Początkowa czystość tonacji *tritus authenticus* (bez dźwięku b) nie była później przestrzegana. Ton b wprowadzono najpierw do melodii Ewangelisty przy przejściu do słów Chrystusa, przez co tonacja *tritus plagalis*, w przypadku melodii towarzyszącej słowom Chrystusa, stała się tonacją transponowaną albo relatywną z *finalis* c³⁸. W końcu ton b wprowadzono w całej pasji, przy czym bemol został umieszczony jako stały znak przykluczowy.

3. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA ŚPIEWÓW PASYJNYCH W POLSCE W XV I XVI WIEKU

Niniejszy rozdział został opracowany w oparciu o muzyczne analizy dziewięciu pasji chorałowych katolickich, występujących w księgach liturgicznych z XV i XVI w., pochodzących z archiwów rękopisów w Krakowie i Wrocławiu.

³⁴Tamże oraz D. Johner, dz. cyt., 264.

³⁵Herman Schmidt przyjmuje, że ewangelie popasyjne były śpiewane w tonie ewangelii dopiero od końca XIII w., przedtem tylko czytane. Jednakże w *Ordo Sieneńskim* z 1215 r. widnieje już następująca uwaga: *...sed cum venerit ad eum locum „Altera die”, ubi Diaconus mutat modum legendi...* Podaje za K. Fischer, dz. cyt., 579 n.

³⁶Zdaniem P. Wagnera wyrażenie „tuba” jest bardziej adekwatne, należy ono do aparatu dawnej praktyki lekcyjnej i psalmodycznej. Nazwy *tonus currens* i *dominanta* są dawnym epokom obce. Por. P. Wagner, dz. cyt., 26.

³⁷W. Poźniak, dz. cyt. s. 40-41, również P. Wagner, dz. cyt. s. 246.

³⁸G. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, Poznań 1957 s. 65.

Osiem z tych pasji zostało zbadanych po raz pierwszy³⁹, a znana już Poźniakowi pasja z Kancjonatu Gosławskiego, ze względu na pełny zestaw śpiewów, została również uwzględniona w analizie porównawczej, tym razem z ujęciem wszystkich wariantów i odchyleń melodycznych. W paragrafie dotyczącym powiązań czy zależności badanych pasji w stosunku do innych pasji polskich czy obcych, zostały uwzględnione przykłady melodii pasyjnych znajdujące się we wspomnianych już pracach Poźniaka i Bárdosa, a także szereg dostępnych przekazów pasyjnych występujących w opracowaniach na temat pasji chorałowej w *Musik in der Geschichte und Gegenwart* (MGG) oraz w pracach P. Wagnera i D. Johnera⁴⁰.

1. Zestawienie badanych źródeł zawierających pasje

A. Źródła z XV w.:

1. *Cantionale Cracoviense* (z Wieliczki) z lat 1447-1456, w artykule skrót: WIEL. Rękopis Biblioteki Kapituły Katedry na Wawelu, sygn. BKapKr 240.
2. *Cantionale ze Środy Śląskiej* z lat 1447-1484, w artykule skrót: ŚR. Rękopis Biblioteki Kapituły katedralnej we Wrocławiu sygn. BKapWr 58.
3. *Cantionale katedry na Wawelu* z trzeciej ćwierci XV w., sygn. BKapKr 235. Skrót: KR.
4. *Cantionale cum Agenda fundacji Jana Gosławskiego dla katedry na Wawelu* z r. 1489, sygn. BKapKr 58. Skrót: GOŚŁ.
5. *Cantionale katedry wrocławskiej* z XV w., sygn. BKapWr 178. Skrót: WR.
6. *Cantionale et Agenda kanoników regularnych w Zaganiu* z lat 1494-1504. Rękopis Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. BUWr IQ 225. Skrót: ŻAG.

B. Źródła z XVI w.:

7. *Cantionale bernardynów krakowskich*. Rękopis Muzeum Narodowego Czartoryskich w Krakowie, sygn. MNKrCzart 3606. Skrót: BERN I
8. *Fragment kancjonatu bernardynów krakowskich*. Sygn. MNKrCzart 3607. Skrót: BERN II.
9. *Cantionale bernardynów krakowskich*. Sygn. MNKrCzart 3613. Skrót: BERN III.

2. Metoda badań

Metoda, jaką posłużyłem się w opracowaniu śpiewów pasyjnych pochodzących z wyżej wymienionych źródeł, polega na zestawieniu typowych zwrotów melodycznych kształtujących przebieg melodyczny danej pasji, jak również wszystkich możliwych wariantów. Jest to w zasadzie metoda porównawcza, jaką zastosowali benedyktyni z Solesmes w swoich badaniach nad rękopisami chorałowymi w celu ustalenia tak zwanych wzorcowych melodii gregoriańskich. Według tej metody każdy zwrot melodyczny ma swoją tablicę synoptyczną utworzoną przez zestawienie poszczególnych wariantów podobnych lub różniących się od siebie⁴¹. Aby jednak trafniej zinterpretować każdy wariant,

³⁹Zwrócił na nie uwagę piszącemu ks. dr W. Danielski z KUL, któremu dziękuję.

⁴⁰B. Stäblein, dz. cyt., 886-898; P. Wagner, dz. cyt. s. 243 nn; D. Johner, dz. cyt. s. 261 nn.

⁴¹G. M. Suñol, *Introduction a la Paleographie Musicale Gregorienne*, Paris 1935 s. 413-415. Por. W. Poźniak, dz. cyt.; K. Bárdos, dz. cyt. oraz I. Pawlak, *Śpiewy Alleluja zawarte w graduale Macieja Drzewickiego z 1536 r. i ich znaczenie dla określenia tradycji chorałowej przyjętej w katedrze gnieźnieńskiej w pierwszej poł. XVI w.* Lublin 1976 s. 133 n.

a także chcąc znaleźć źródło wpływu na taką a nie inną strukturę danego wariantu, poszczególne zwroty melodyczne zostały dodatkowo poddane analizie w odniesieniu do tekstu czy akcentu słownego. Odwołałem się przy tym do zasad estetyki chorału w związku z tekstem, a także do formuł melodycznych związanych z tekstem czy akcentem słownym, przedstawionych przez D. Johnera⁴². Tak szczegółowa analiza zwrotów melodycznych pomogła również w opracowaniu śpiewów pasyjnych w odniesieniu do tekstu polskiego.

3. Ogólne wnioski dotyczące śpiewu pasyjnego w Polsce w XV i XVI w.

Na podstawie przeprowadzonych badań można stwierdzić, że śpiew pasyjny w Polsce w XV i XVI w. reprezentuje najstarszą tradycję śpiewu gregoriańskiego, uprzedzając tzw. pseudoreformę potrydencką. Przebieg melodyczny w pasjach badanych źródeł jest w dużej mierze podobny do śpiewów pasyjnych tzw. wydania watykańskiego, które ukazało się po Motu Proprio Piusa X z 1903 r. i zawiera „tradycyjny” chorał gregoriański. Badane pasje mają w zasadzie jednolity przebieg melodyczny nie pozbawiony jednak wyjątków przez zastosowanie wariantów w przypadku poszczególnych zwrotów melodycznych. Zwroty te są ściśle związane z interpunkcją tekstu i w zasadzie *flexa* odpowiada przecinkowi, średnikowi czy dwukropkowi *metrum*, kropce *punctum*. Do tego dochodzą jeszcze zwroty inicjalne i kadencyjne, przy czym te ostatnie są zróżnicowane w zależności od roli wykonawcy. Należy zaznaczyć, że nie zawsze zwroty melodyczne pokrywają się z właściwą sobie interpunkcją tekstu, np. przecinek bywa czasem wyrażony przez *metrum*, a dwukropek ma melodyczną postać *punctum*. Bywa też, że zastosowane zostały zmiany melodyczne, gdy tymczasem w tekście pominięto znaki interpunkcyjne⁴³. Daje się zauważyć pewną prawidłowość przebiegu melodii związaną z deklamacyjnym traktowaniem tekstu. Chorałowe melodie często swoją płaszczyznę dźwiękową uzależniają od akcentu słownego. Nuta związana z akcentem słownym bywa często wyższa od nuty związanej z sylabą poprzednią czy następną⁴⁴. Ponieważ ton pasyjny zawiera pewne cechy tonu psalmowego, dlatego też niejednokrotnie inne elementy, poza akcentem słownym, mają silniejszy wpływ na przebieg melodii, np. przy *initium* ma nieraz miejsce zwyczajne wyliczenie sylab bez względu na akcent słowny⁴⁵. Należy też uwzględnić specyfikę liturgicznego recytatywu, w którym poszczególne zwroty melodyczne mogły ulegać zmianie niezależnie od akcentu słownego. Według dawnych traktatów teoretycznych długa sylaba zostaje często skrócona w przebiegu melodycznym, tzn. zaopatrzona w jeden tylko dźwięk, podczas gdy krótka sylaba zostaje melodycznie wydłużona za pomocą kilku dźwięków (*Santgalleńskie Instituta*)⁴⁶. W przypadku wyrazów hebrajskich czy jednosylabowych wyrazów łacińskich tekst jest często traktowany inaczej, stosuje się tu czasem odrębne zasady akcentu słownego, co oczywiście nie pozostaje bez wpływu na kształtowanie się melodii⁴⁷.

⁴²D. Johner, *Wort und Ton in Choral*, Leipzig 1953.

⁴³por. W. Poźniak, dz. cyt. s. 41, 57, 76.

⁴⁴D. Johner, dz. cyt. s. 13, a także *Grosse Choralschule*, Regensburg 1937 s. 193 n.

⁴⁵D. Johner, *Wort und Ton in Choral*, s. 17.

⁴⁶P. Wagner, dz. cyt. s. 272; W. Gieburowski, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII w.*, Poznań 1922 s. 93.

⁴⁷D. Johner, dz. cyt. s. 21-23.

Spośród wszystkich badanych pasji jedynie pasja WR ma przebieg melodyczny o charakterze bardziej recytatywnym, ze zwrotami melodycznymi o prostej budowie i z bardzo małą ilością wariantów. Pasja ta charakteryzuje się recytatywem na dłuższej przestrzeni, nie uwzględniającym melodycznej *flexy*, a w roli Chrystusa, melodycznego *metrum*. Wszystkie inne pasje mają przebieg melodyczny o charakterze ozdobnym z melizmatycznie rozbudowanymi zwrotami melodycznymi. Pasje BERN I, III, WIEL, ŻAG, ŚR cechuje w partii Ewangelisty dłuższy recytatyw, często nie uwzględniający przecinków występujących w tekście. Do pasji zawierających większą ilość wariantów należą pasje WIEL i BERN III. Pasje o bardziej jednolitym przebiegu melodycznym to przede wszystkim wspomniana już pasja WR, a także pasje ŚR i BERN I.

4. Diecezjalna i zakonna tradycja śpiewu pasyjnego

Na podstawie szczegółowych badań w oparciu o analizę porównawczą wszystkich dostępnych zwrotów melodycznych i wariantów można dostrzec istnienie dwóch odrębnych tradycji w śpiewie pasji chorałowej w Polsce: diecezjalnej i zakonnej. Tradycję diecezjalną przekazują rękopisy wawelskie, a także rękopisy ze Środy Śląskiej i z Żagania. Istnieje wyraźny związek między pasjami tych źródeł, o którym świadczą identyczne rejestry głosowe poszczególnych ról, ozdobny charakter przebiegu melodycznego i zastosowanie podobnych czy wręcz identycznych zwrotów melodycznych. Podobieństwo pasji kanoników z Żagania w stosunku do pasji wawelskich wynika być może stąd, że liturgia kanoników regularnych posiadając pewne odrębne tradycje, była zasadniczo zgodna z liturgią diecezjalną⁴⁸. Pasje tzw. bernardyńskie reprezentują tradycję zakonną śpiewu pasyjnego, na którą wskazuje podobny przebieg melodyczny, zwłaszcza zbieżność odchyłeń tekstowych czy określonych zwrotów melodycznych, a także duże podobieństwo w melodiach *Eli*. Należy przy tym zaznaczyć, że spośród tych pasji wyróżnia się zdecydowanie pasja BERN III jako pasja najbardziej ozdobna w przebiegu melodycznym ze wszystkich badanych pasji, z bardzo bogatymi melizmatami.

Wyjątkowy charakter ma pasja WR, różniąca się zdecydowanie od wszystkich pozostałych pasji. O jej specyfice decydują: charakter recytacyjny przebiegu melodycznego, zastosowanie rejestru *d*¹ dla roli Ewangelisty, zupełne pominięcie niektórych zwrotów melodycznych i prosta budowa interwałowa pozostałych zwrotów, pozbawienie melodii *Eli* melizmatów, a nadanie jej charakteru prostej recytacji oraz bardzo mała ilość wariantów w całym przebiegu melodycznym.

5. Zagadnienie proveniencji źródeł

Materiał porównawczy, którym dysponowałem jako aktualnie dostępnym, jest w przypadku źródeł obcych zbyt fragmentaryczny, aby można było wyciągnąć wiążące wnioski. Na podstawie analizy można stwierdzić pewne podobieństwo w przebiegu melodycznym badanych pasji polskich w stosunku do wersji melodycznej pasji z Pragi z 1423 r., a także częściowo w odniesieniu do niektórych pasji niemieckich czy włoskich. Są to głównie pasje z Indersdorf (XV w.),

⁴⁸W. Schenk, *W jaki sposób można ustalić czas powstania oraz miejsce pochodzenia i używania śląskich rękopisów liturgicznych*, Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne 21/1970/s. 41.

z Tegernsee (1497 r.) z Zwickau (XVI w.) oraz z St. Florian (XV w.), a także pasja franciszkańców włoskich z XIV w. Wyróżniająca się swym charakterem recytacyjnym pasja WR ma pewne elementy wspólne z pasjami z Salisbury i Toledo. Melodie *Eli*, zwłaszcza w przypadku pasji bernardyńskich, są częściowo zbliżone do wersji melodycznej pasji niemieckiej z Karlsruhe (XV w.) czy też pasji węgierskich z XV w.

Pewne podobieństwa czy identyczności w przebiegu melodycznym badanych pasji polskich w odniesieniu do wersji będących w użyciu w innych krajach europejskich wskazywałyby na związek z wpływem liturgicznym silnych ośrodków zachodnich, z których prawdopodobnie poprzez tereny dzisiejszej Austrii i Bawarii przybyły do Polski najstarsze księgi liturgiczne⁴⁹. Wspólne elementy pasji WR z pasją z Toledo wskazywałyby na istnienie jeszcze innych wpływów, w tym być może śpiewów mozarabskich. Można również dostrzec wyraźnie odrębności w przebiegu melodycznym badanych pasji polskich porównując je ze śpiewami obcymi. Źródłem tych odrębności może być z jednej strony odrębna proveniencja archetypów, z których czerpano repertuar, z drugiej zaś strony polska tradycja chorałowa⁵⁰.

WNIOSKI

Nieznane dotąd źródła pasji chorałowej pozwoliły przesunąć wstecz datę najstarszego zapisu pasyjnego w Polsce o blisko 40 lat, gdyż przynajmniej trzy z badanych rękopisów pochodzą z okresu wcześniejszego od dotychczas uważanego za najstarsze źródło pasyjne w Polsce, tzw. *Kancjonału Gostawskiego* z 1489 r.⁵¹. Podając propozycję śpiewu pasyjnego w odnowionej liturgii do tekstu w języku polskim, posłużyłem się aktualnie najstarszą wersją melodyczną pasji chorałowej pochodzącą z *Cantionale Cracoviense* (z Wieliczki) z lat 1447-1456 oraz ukazałem fragmenty pasji w wersji najbardziej ozdobnej melodycznie pasji bernardyńskich w krakowskich z XVI w., a także w wersji najbardziej prostej, o charakterze recytacyjnym pasji wrocławskiej z XV w.⁵².

Melodie badanych pasji polskich w swoich typowych zwrotach kształtujących przebieg melodyczny wykazują duże podobieństwo do rzymskiego tonu pasyjnego, który był w Europie szczególnie rozpowszechniony. Jednakże każda z pasji wyróżnia się bogactwem wariantów wskazujących na niewątpliwą odrębność i własny koloryt melodyczny. Przeprowadzone badania pozwoliły również dostrzec wpływy psalmodii w śpiewie pasyjnym, np. istnieje wyraźne podobieństwo wariantu *metrum* i zwrotu *punctum* w roli Chrystusa do mediantry i wariantu *terminatio* z psalmowego *tonus peregrinus*. Ponadto przebieg melodyczny ewangelii popasyjnych w wersji BERN III stanowi dosłowny cytat

⁴⁹Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, Warszawa 1920 s. 1 n. por. także J. Pikulik, *Śpiewy allelujacyjne na niedziele po Zesłaniu Ducha św. jako kryterium ustalenia proveniencji polskich rękopisów muzycznych*, w: *W kierunku chrześcijańskiej kultury*, red. B. Bejze, Warszawa 1978 s. 692.

⁵⁰T. Maciejewski, *Kyrieale w Polsce do XVII w. Katalog śpiewów mszalnych*, Seria I *Silva Medii et Recentioris Aevi*, Warszawa 1976 s. 6.; W. Poźniak, dz. cyt. s. 87 n.; W. Gieburowski, dz. cyt. s. 60. 68.

⁵¹H. Feicht, *Muzyka liturgiczna w polskim średniowieczu, Musica Medii Aevi I*, red. J. Morawski, Kraków 1965 s. 27; W. Poźniak, dz. cyt. s. 89-90.

⁵²T. Maciejewski, dz. cyt. s. 6.

zaczepnięty z *initium*, *metrum* i *terminatio* I tonu psalmowego. Nie znamy jeszcze wszystkich praw rządzących monodią liturgiczną, dlatego też zbadanie wszystkich mechanizmów powstania danej wersji melodycznej z jej odmianami wariantowymi natrafia na dużą trudność, potęguje się ona przy adaptacji danej melodii do tekstu w języku polskim. Chcąc zachować czytelność tekstu, trzeba czasem zrezygnować z bogatych ornamentów melodycznych, co może w przypadku proponowanych melodii stanowić pewne zubożenie wersji oryginalnej.

1. Wprowadzenie do aneksów

Aneks I zawiera zwroty melodyczne typowe, to znaczy takie, które występują w danej pasji najczęściej i kształtują jej przebieg melodyczny. Katalogi dotyczą trzech odrębnych ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby (w aneksach zastosowano skróty: E, CH, T) oraz obejmują melodie *Eli* i ewangelie popasyjne. Na pierwszym miejscu zostały przedstawione typowe zwroty melodyczne pasji z Wieliczki, jako najstarszego źródła pasyjnego, następnie w sposób synoptyczny zaznaczono odchylenia w innych pasjach. Brak wpisanego zwrotu oznacza, że jest on taki sam jak w pasji WIEL. Wariant na dopisanym poniżej systemie oznacza drugi zwrot typowy w danej pasji, występujący tak samo często jak zwrot pierwszy.

Aneks II zawiera propozycje śpiewów pasyjnych z zastosowaniem do odnowionej liturgii w języku ojczystym. Najpierw ukazana jest cała wersja krótsza pasji według świętego Mateusza, czytana w Niedzielę Palmową Roku A. Tekst pasji został zaadaptowany do wersji melodycznej najstarszej znanej pasji w Polsce — pasji z Wieliczki. Przy adaptacji zostały z konieczności wprowadzone pewne zmiany melodyczne związane z akcentem wyrazowym w języku polskim. Dlatego też uległy rozbić niektóre grupy dźwiękowe, zwłaszcza neumy w zwrocie melodycznym *conclusio* przed Turbą. Wszystkie inne warianty melodyczne zostały celowo zachowane w oryginalnej wersji.

Dalsza część aneksu II to propozycje śpiewów pasyjnych według wersji pasji wrocławskiej (recytowanej) i bernardyńskiej (melizmatycznej). Zostały tu zastosowane początkowe fragmenty tekstu pasji według św. Marka i św. Łukasza w wersji krótszej Roku B i C. W tych krótkich fragmentach melodii posłużono się jedynie zwrotami typowymi, według tablic zwrotów melodycznych związanych z interpunkcją tekstu, a ukazanych w aneksie I. Można w podobny sposób zastosować typowe zwroty melodyczne w dalszej części tekstu pasyjnego, przy czym o ile to możliwe, należy uzgodnić formuły melodyczne z akcentem wyrazowym tekstu polskiego.

2. Zasady korzystania z aneksów

Nawias kwadratowy oznacza brak określonego zwrotu melodycznego w danej pasji. Użycie nawiasu okrągłego w przypadku zwrotów typowych wskazuje na dodanie niektórych nut lub ich opuszczenie. Zapis nut ujętych klamrą oznacza, że występują one tylko alternatywnie, a nigdy razem. Bemol umieszczony nad nutą, bez nawiasu, oznacza, że był on wpisywany albo przy kluczu, albo przy nucie. Bemol umieszczony nad nutą w nawiasie okrągłym oznacza, że nie zawsze był on wpisywany w przypadku danego zwrotu melodycznego. Bemol umieszczony nad nutą w nawiasie kwadratowym stanowi odautorską interpretację wykonawczą.

Aneks I

EWANGELISTA

EXORDIUM

WIEL, ŚR, KR, GOSK, ŻAG BERN I (MŁK) BERN II BERN III WR


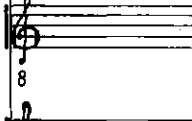


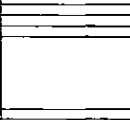

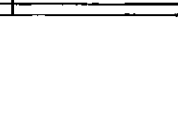
INITIUM FLEKSA METRUM PUNCTUM CONCLUSIO PRZED CH. CONCLUSIO PRZED T. TERMINATIO

WIEL
ŚR
KR
GOSK
WR
ŻAG
BERN I
II
III

CHRYSTUS

	INITIUM	FLEXA	METRUM I	METRUM II	PUNCTUM	INTERROG.	CONCLUSIO
WIEL							
ŚR							
KR							
GOSŁ							
WR							
ZAG							
BERN							
I							
II							
III							

TURBA

	INITIUM	FLEXA	METRUM	INTERROGATIO	PUNCTUM
WIEL					
ŚR					
KR					
GOSŁ					
WR					
ZAG					
BERNE I					
II					
III					

MELODIE ELI

WEDŁUG

MATEUSZA I MARKA

WIEL
GOSŁ

ŚR

KR

WR

ŻAG

BERN
I

II

III

E — li la — ma sa — ba — ctha — ni Hec est

WIEL
GOSŁ

De-us me ————— us ut quid de ————— re - qui-shi me

ŚR

KR

WR

ZAG

BERN

II

III

WIEL
8 He-lo ——— i la-ma sa-ba-cthani Quod est in-ter pre — ta-tum

ŚR
8

KR
GOST
8

WR
8

ŻAG
8 He ——— lo-i

BERN
I
8 He-lo ———

II
8

III
8 He ——— lo-i

Detailed description: This is a musical score for eight voices and three parts, likely for a liturgical or religious performance. The voices are labeled WIEL, ŚR, KR GOST, WR, ŻAG, BERN I, II, and III. The music is written in a single system with three measures. The first measure contains the lyrics 'He-lo' for WIEL, ŚR, ŻAG, and BERN I. The second measure contains 'la-ma sa-ba-cthani' for WIEL and 'lo-i' for ŻAG. The third measure contains 'Quod est in-ter pre — ta-tum' for WIEL. The music features various accidentals, including flats (b) and naturals (♮), and slurs indicating phrasing. The time signature is 8/8.

WIEL De-us me us ut quid de-re li qui sti-me

ŚR

KR GOSŁ

WR

ŻAG

BERN I

II

III

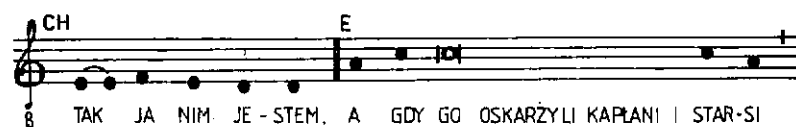
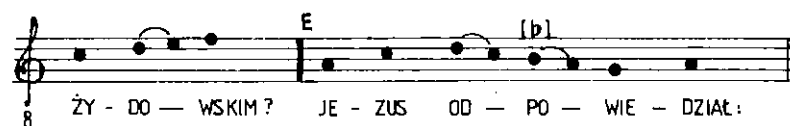
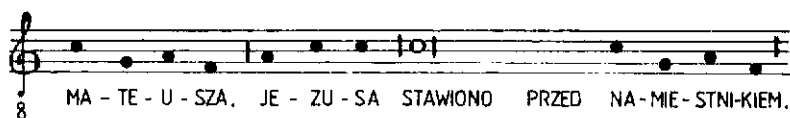
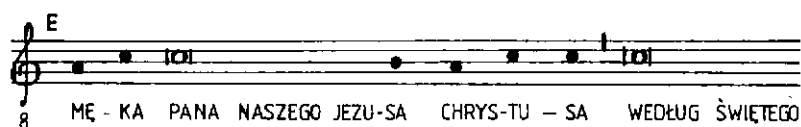
EWANGELIE POPASYJNE

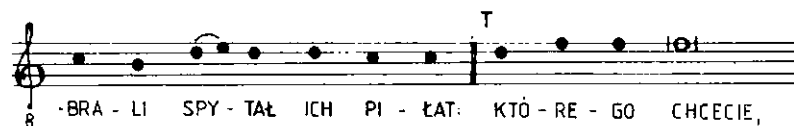
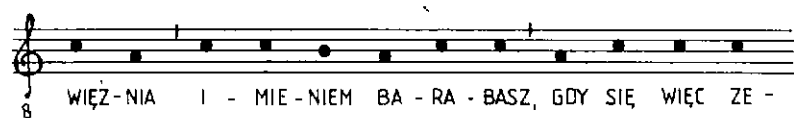
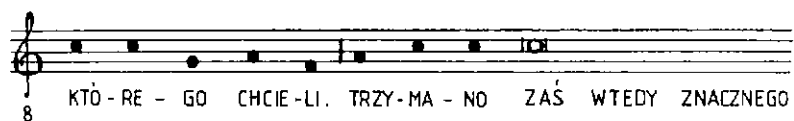
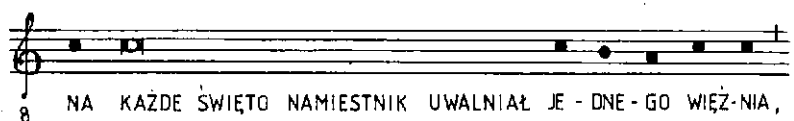
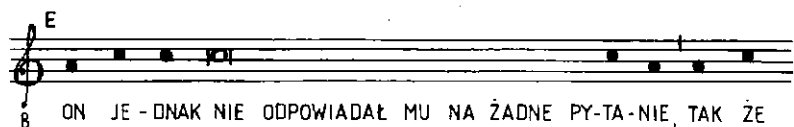
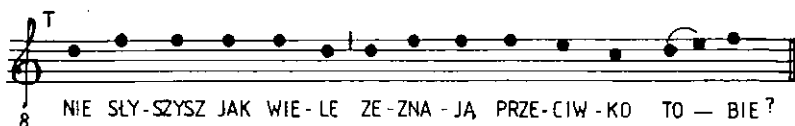
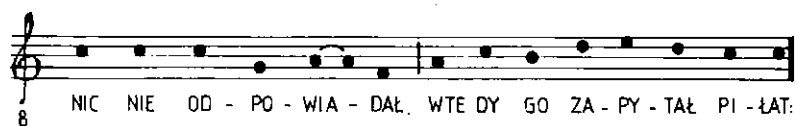
	METRUM II	PUNCTUM	TERMINATIO
WIEL			
ŚR			
KR			
GOSŁ			
BERN III			

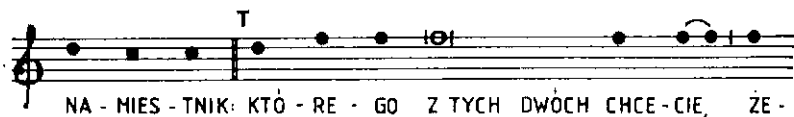
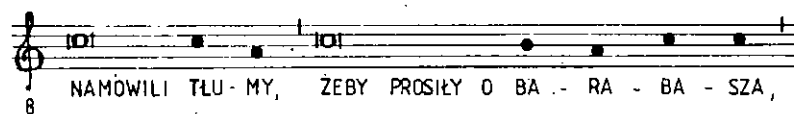
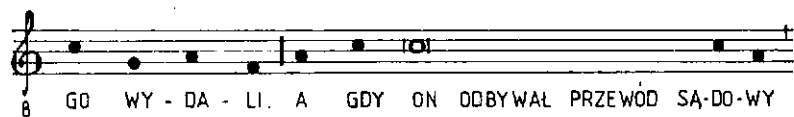
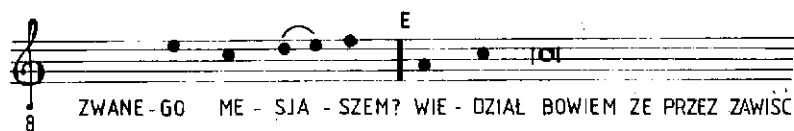
Aneks II

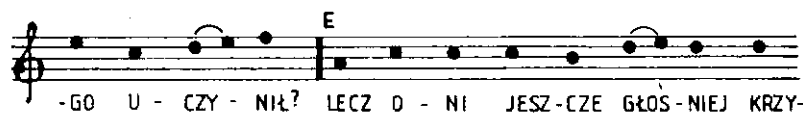
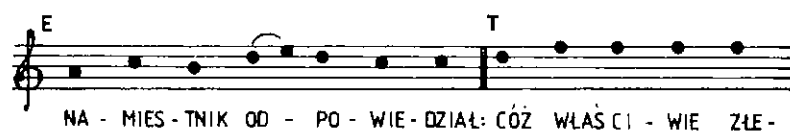
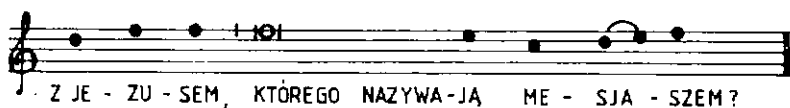
PASJA WEDŁUG ŚW MATEUSZA

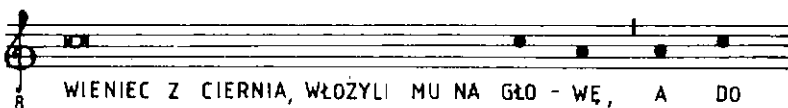
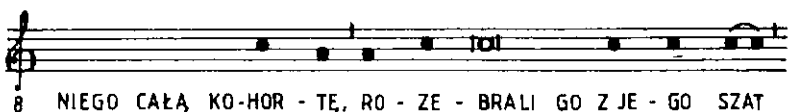
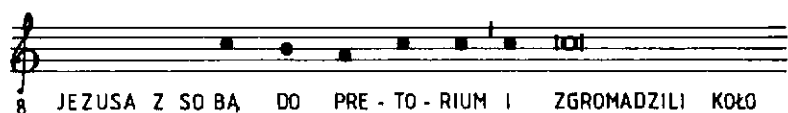
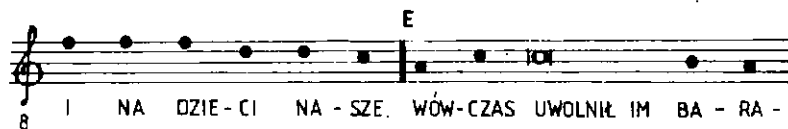
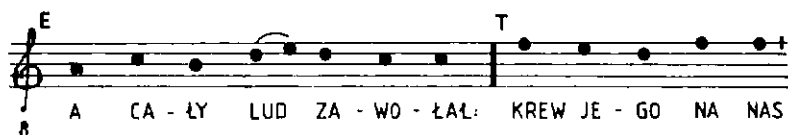
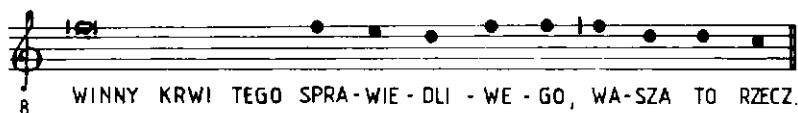
W WERSJI MELODII PASJI Z WIELICZKI

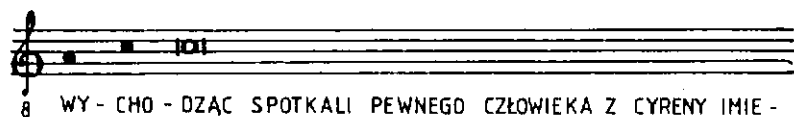
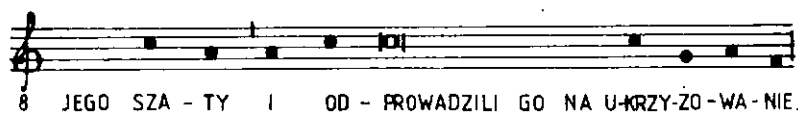
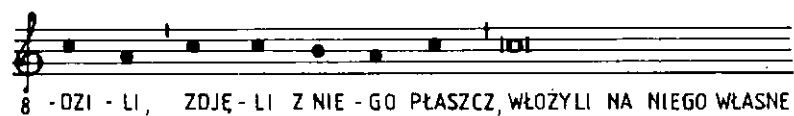
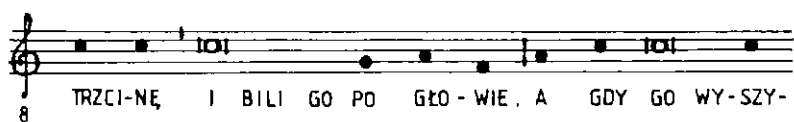
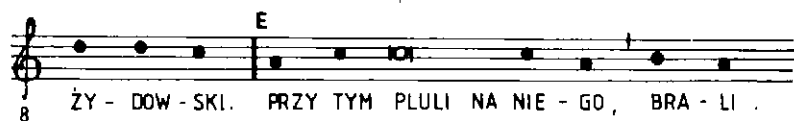


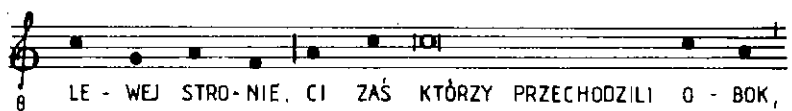
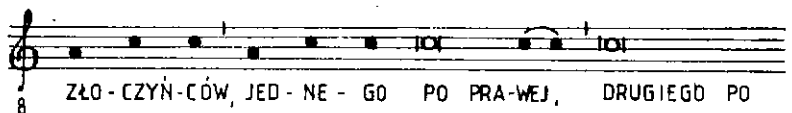
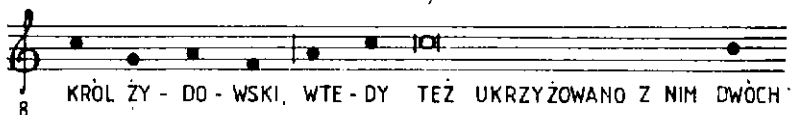
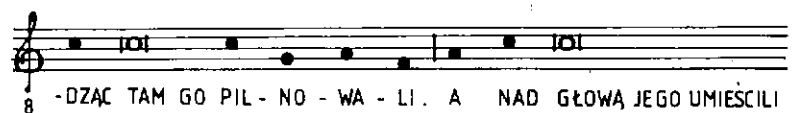
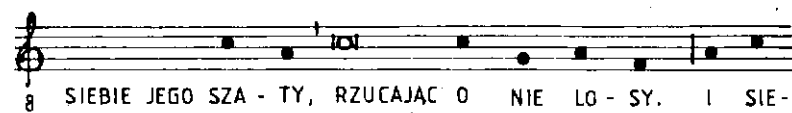
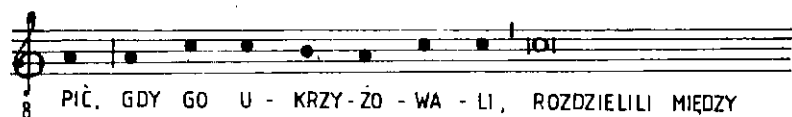
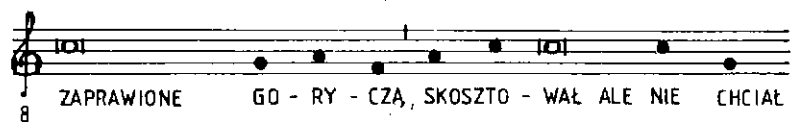
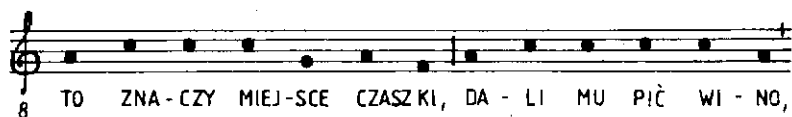


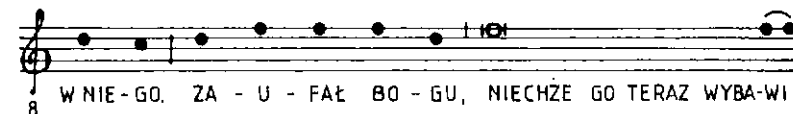
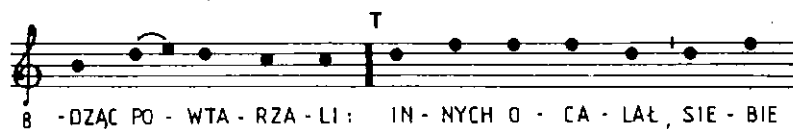
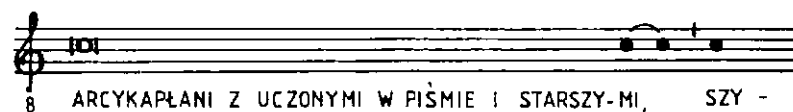
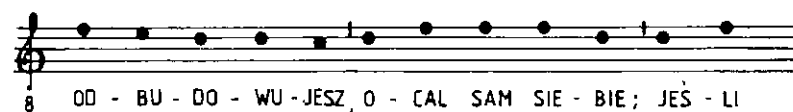
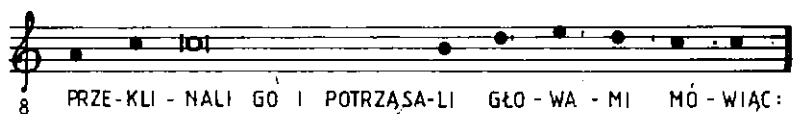


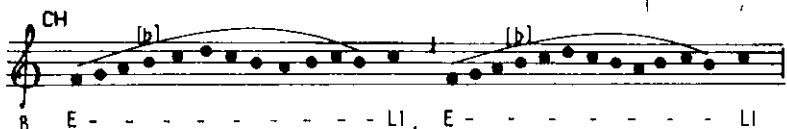
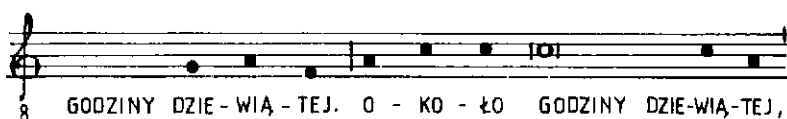
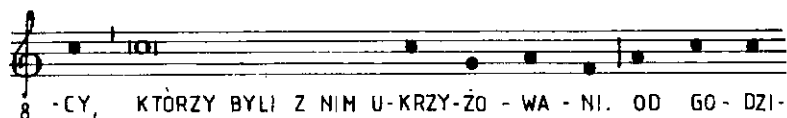
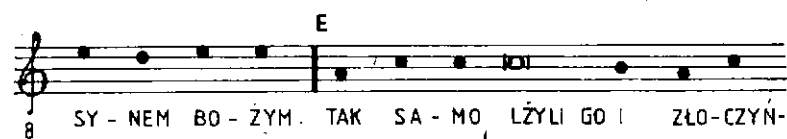


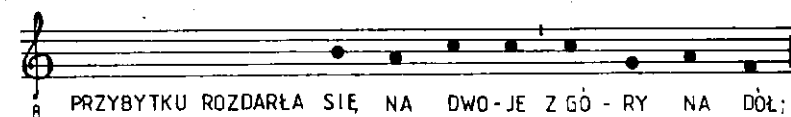
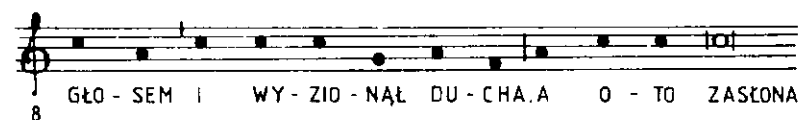
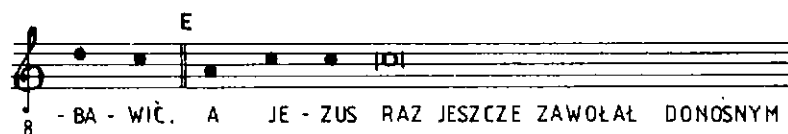
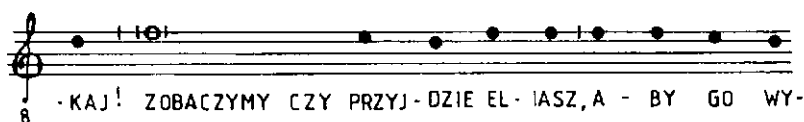
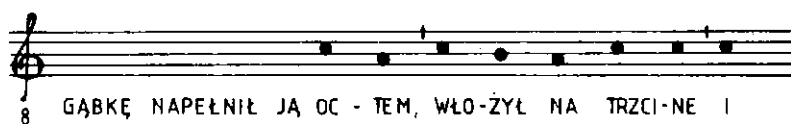
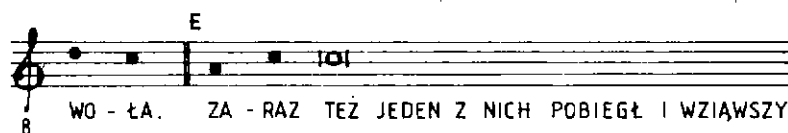


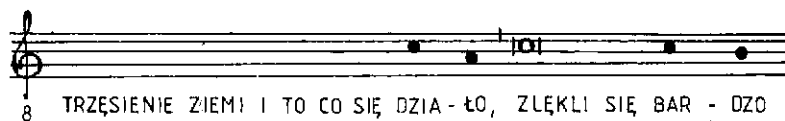
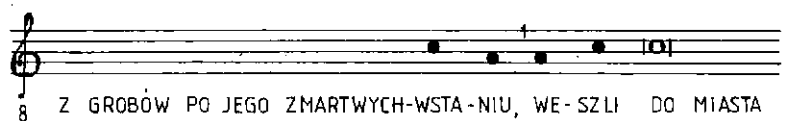
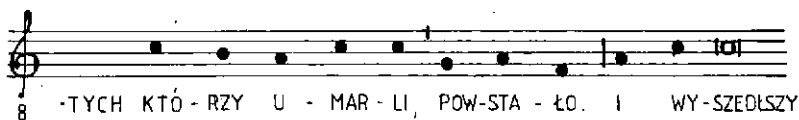
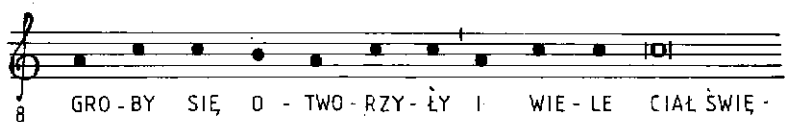








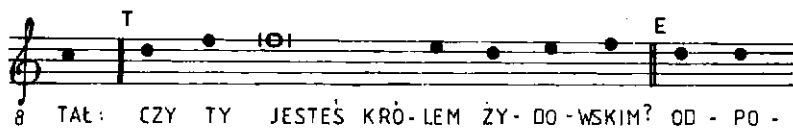
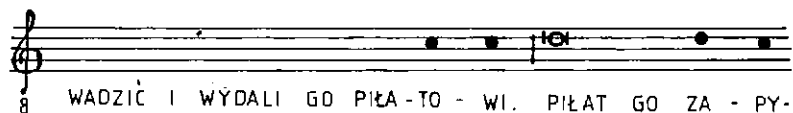


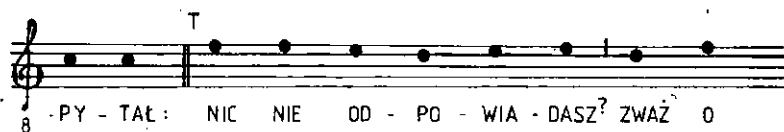
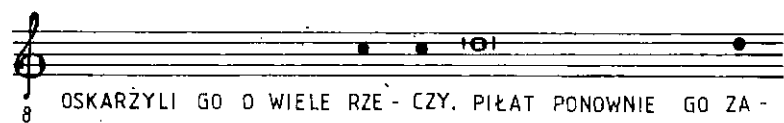
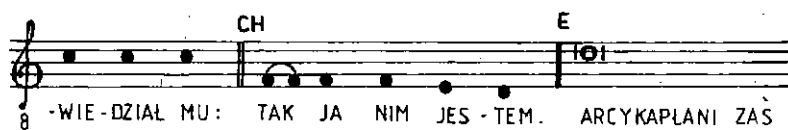


FRAGMENT PASJI

WEDŁUG ŚW. MARKA [15,1-5]

W WERSJI MEL. PASJI WROCŁAWSKIEJ XVw



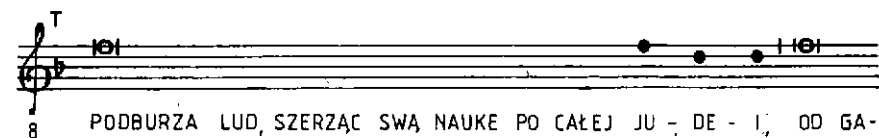
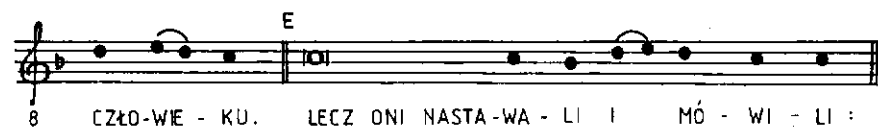
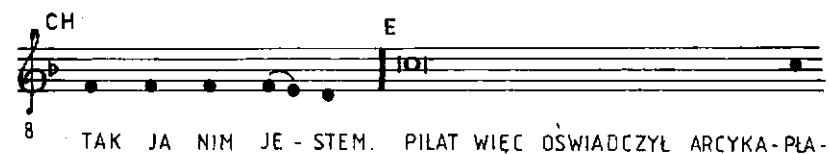
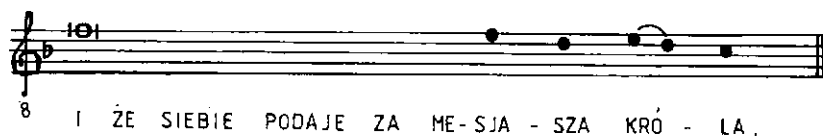


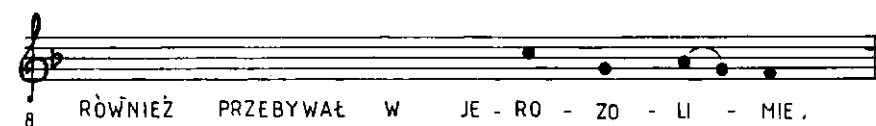
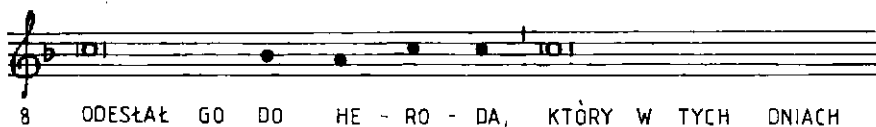
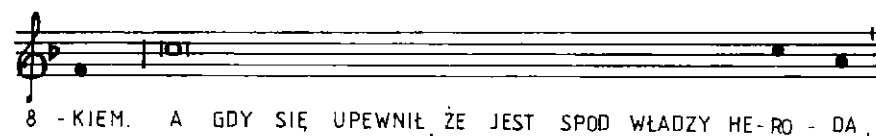
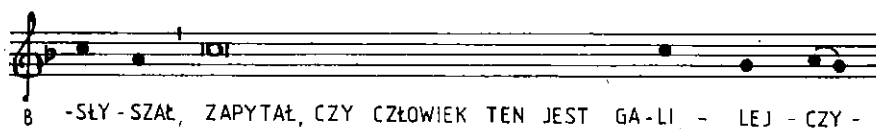
FRAGMENT PASJI

WEDŁUG ŚW ŁUKASZA [23,1-7]

W WERSJI MEL.PASJI BERNARDYŃSKIEJ XVIw.







DIE CHORALPASSION IN DER ERNEUERTEN LITURGIE

Zusammenfassung

Jahrhunderte lang gehörte die einstimmige lateinische Passion zu der lebendigen liturgischen Tradition der katholischen Kirche. Obwohl die Einführung der Muttersprache in die Liturgie eine Abschwächung des gregorianischen Chorals veranlasste, kann man gegenwärtig ein neues Interesse für die Choralkompositionen, welche eine Schatzkammer der Kirche sind, beobachten. In dem Artikel wird ein Vorschlag der Anwendung des gregorianischen Gesangs in der feierlichen Celebration der Passion in der erneuerten Liturgie unterbreitet. Der Passionstext in der polnischen Übersetzung wurde zu den ältesten uns bekannten Passions — Überweisungen in Polen aus XV und XVI Jahrhundert adaptiert. In der Einleitung wird die allgemeine Charakteristik der Choralpassion, ihrer Genesis, Ausführungspraktik und ein Überblick über den Passionsgesang in Polen nach den ältesten Quellen aus der Handschriftensammlungen in Kraków und Wrocław dargestellt.